



**Enrique Encabo**  
**Inmaculada Matía Polo**  
*(Editores)*

# **Entre copla y flamenco(s)**

*Escenas, diálogos e intercambios*



ENRIQUE ENCABO  
INMACULADA MATÍA POLO  
(Editores)

ENTRE COPLA Y  
FLAMENCO(S).  
Escenas, diálogos e  
intercambios

*Dykinson, S.L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70/93 272 04 07.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienessomos](http://www.dykinson.com/quienessomos)

Esta obra ha sido realizada con la ayuda de los proyectos  
Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata (PID-2019-104641GB-I00) y  
Microhistoria de la música española contemporánea: periferias  
internacionales en diálogo (PGC2018-098986-B-C33)



© Copyright by  
Los autores  
Madrid

Editorial DYKINSON, S. L. - Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfonos (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1377-596-8  
Depósito legal: M-18589-2021

ISBN electrónico: 978-84-1377-654-5

*Preimpresión e Impresión:*  
SAFEKAT, S.L.  
Laguna del Marquesado, 32 - Naves J, K, y L - 28021 Madrid  
[www.safekat.com](http://www.safekat.com)

## Índice

ESTO NO ES UN PRÓLOGO...	7
INTRODUCCIÓN	9
CANTES QUE FUERON CANCIONES, CANCIONES QUE SE HICIERON CANTES, <i>Faustino Núñez</i>	17
ENTRE WAGNER Y LAS PETENERAS: APROXIMACIÓN A LOS INTERCAMBIOS EN ESCENA A TRAVÉS DE LA FIGURA DE ELENA FONS (1873-?), <i>Elena Torres Clemente</i>	25
EL CANTO POPULAR EN JOAQUÍN TURINA: HACIA LA BÚSQUEDA DE UN ARTE NETAMENTE ESPAÑOL, <i>Tatiana Aráez Santiago</i>	43
«(...) TENÍA CUERPO DE GIGANTE / Y VOZ DE NIÑA». FEDERICO GARCÍA LORCA ENTRE LA COPLA, EL FLAMENCO Y LA CANCIÓN: DOCUMENTOS, RE- DES E INTERSECCIONES EN LA EDAD DE PLATA, <i>Manuel Antonio Broullón Lozano</i>	63
EL PASODOBLE <i>MI JACA</i> : DEL CUPLÉ A LA CANCIÓN ESPAÑOLA, <i>Enrique En- cabo</i>	83
EL EMBRUJO Y LAS ZAMBRAS: LOLA FLORES, MANOLO CARACOL Y LOS ES- PECTÁCULOS ESCÉNICOS EN LOS AÑOS CUARENTA, <i>Julio Arce</i>	103

TULES, RULOS Y PEINETAS: EL CONSTRUCTO ICONOGRÁFICO DE ROCÍO JURADO, <i>Inmaculada Matía Polo</i> .....	113
EL AMOR BRUJO EN EL REPERTORIO DE ROCÍO JURADO, <i>Dácil González Mesa</i> .....	123
DE LA COBLA A LA COPLA. SEGMENTOS DE TRADICIÓN TEMÁTICA Y FORMAL PARA UNA PROTOHISTORIA DEL GÉNERO, <i>Arturo Tello Ruiz-Pérez</i> .....	135
DE LA ZAMBRA ORQUESTAL AL «CUPLÉ POR BULERÍAS»: HACIA UNA NUEVA HISTORIA DE LA CANCIÓN ESPAÑOLA, <i>Inés María Luna</i> .....	163
VERSIONES Y ADAPTACIONES DE LA COPLA EN EL EXTRANJERO: DEL ORIGEN DE UN GÉNERO A SU EXPANSIÓN MUNDIAL, <i>David Pérez Rodríguez</i> .....	179
LAS TRADUCCIONES DE COPLAS Y LETRAS FLAMENCAS AL FRANCÉS: FUENTES, OBJETIVOS Y RECEPCIÓN, <i>Vinciane Trancart</i> .....	203
DAN GRENHOLM Y EL FLAMENCO: SEMBLANZA DE UN MÚSICO, INVESTIGADOR Y DIVULGADOR SUECO, <i>Argibel Euba</i> .....	221
IMÁGENES Y SONIDOS DE LA DANZA ESPAÑOLA POR UNA «SPANISH SEÑORITA» DE KENTUCKY. TRAYECTORIA, REPERTORIO Y PERFIL ARTÍSTICO DE LA MERI, <i>Judith Helvia García Martín</i> .....	243
DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE EL GUINCHO AL SONIDO DE JAYCEN JOS-HUA: HIBRIDACIONES MUSICALES Y MEDIACIONES TECNOLÓGICAS EN EL UNIVERSO SONORO DE ROSALÍA, <i>Pablo Espiga Méndez y Marco Antonio Juan de Dios Cuartas</i> .....	263
EN TORNO A LA COPLA Y EL FLAMENCO: UNA APROXIMACIÓN ETNOMUSICO-LÓGICA-PERFORMATIVA, <i>Francisco Bethencourt Llobet</i> .....	287

## INTRODUCCIÓN

A pesar de que la figura de Rocío Jurado y especialmente su trayectoria profesional y personal han suscitado el interés tanto de la prensa como del público en general, aún contamos con escasos estudios musicológicos<sup>1</sup> con los que aproximarnos, desde el ámbito académico, al perfil de la artista y al papel que jugó en el contexto de la escena popular a lo largo de la segunda mitad del siglo xx español.

En la dilatada carrera musical de Rocío fue habitual su interpretación, en diversos escenarios, de *El amor brujo*. La vinculación de la cantante con la obra compuesta por Falla en 1915 comenzó a raíz de su participación en la banda sonora de la película homónima de Carlos Saura. En este trabajo nos vamos a centrar en rastrear la presencia de *El amor brujo* en el repertorio habitual de Jurado. Para ello expondremos, en primer lugar, unas coordenadas biográficas de la artista, incidiendo en los lazos que mantuvo con el mundo del flamenco desde su infancia y juventud. A continuación, nos aproximaremos a las circunstancias que concurrieron en la elección de la chipionera como voz principal de

---

<sup>1</sup> Véase el trabajo de la profesora Inmaculada Matía Polo «Tules, rulos y peinetas: El constructo iconográfico de Rocío Jurado» publicado en este mismo volumen. Igualmente contamos, desde una perspectiva más divulgativa, con los relatos biográficos de Antonio Burgos (2007), Ana Baeza (1992) o Juan Soto Viñolo (2006).

la música para esta película, y examinaremos la versión que ofrece Jurado en relación con la imagen del flamenco y de España que pretendía difundir el filme de Saura. Por último, mostraremos los distintos contextos en los que la cantante gaditana incorporó fragmentos de esta obra a lo largo de su trayectoria: desde conciertos líricos, más ligados al ámbito académico, hasta espectáculos variados en los que la gitanería se intercalaba con otras piezas icónicas de su repertorio.

La redacción de este trabajo bebe fundamentalmente de fuentes hemerográficas disgregadas en numerosas publicaciones periódicas –especialmente ligadas a la llamada «prensa del corazón» durante la década de los ochenta y los noventa– y que hemos localizado en archivos y centros de investigación de distinta naturaleza, pero vinculados con las temáticas que nos ocupan; es el caso del Archivo Manuel de Falla de Granada, el Centro de Documentación del Flamenco de Jerez, El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Biblioteca Nacional de España. El análisis de esta documentación siguiendo algunos de los presupuestos teóricos derivados de la historia cultural, tales como la historia social, la microhistoria, el género o la identidad cultural, nos permitirá valorar en toda su dimensión la reinterpretación que hace Jurado de *El amor brujo* de Manuel de Falla.

## LOS ORÍGENES ARTÍSTICOS

Rocío Jurado manifestó, desde su infancia, una extraordinaria facilidad para abordar indistintamente diversos tipos de géneros musicales. A estas cualidades vocales innatas se unió un ambiente familiar propicio que influyó decisivamente en su posterior trayectoria profesional. No en vano creció en el seno de una familia cuyos integrantes, si bien no se dedicaban profesionalmente a la música, sí que eran muy aficionados tanto al flamenco –sobre todo en el caso de su padre, zapatero de profesión, que gustaba de cantar entre los amigos y conocidos– como al folclore, en este caso más a través de su madre, quien escuchaba y tarareaba las canciones de Miguel de Molina, uno de los intérpretes más destacados que ha tenido la canción andaluza.

Esta versatilidad y la facilidad para modular distintos registros en su voz, cualidades que marcarían su prolífica trayectoria profesional, se hizo patente desde muy pronto. La joven Rocío pronto comenzó a despuntar cantando música religiosa en el coro de su colegio, a la vez que se daba a conocer participando en todo tipo de eventos culturales en los cuales interpretaba las piezas más representativas del repertorio de Concha Piquer: *Como a nadie te he*

*querío*, *La Cárcel* o *Mañana sale*. Precisamente con este último título ganó un concurso organizado por la Radio de Sevilla que supuso el despegue definitivo a su carrera.

En la década de los sesenta se estableció junto con su madre en Madrid para formarse con Manuel López-Quiroga –conocido en el entorno artístico como el maestro Quiroga– quien fue uno de los iniciadores de la canción popular andaluza y por cuya academia de Madrid, dedicada al folclore y a las variedades, desfilaron otras artistas como es el caso de Lola Flores o Conchita Piquer. Al mismo tiempo, y por unos conocidos, entra en contacto con Pastora Imperio, encargada de estrenar la gitanería *El amor brujo* en 1915. Pastora, cuyos movimientos levantando los brazos al bailar cautivaron a Manuel de Falla, regentó en aquellos años y en colaboración con Gitanillo de Triana, un tablao de nombre El Duende, punto de encuentro para personajes de relevancia social como fueron la duquesa de Alba, Ava Gardner o el rey Hussein de Jordania. En 1964 contrató y amadrinó a Rocío Jurado para trabajar en este local donde su belleza y buen hacer no pasaron desapercibidos; muestra de ello fueron las crónicas de Ricardo Naval, periodista y amigo personal de Rocío: «cuando actuaba en el madrileño tablao El duende, el público la esperaba en la escalera para piroparla» (Pineda 1990, 77).

El ritmo de trabajo fue intenso como así lo recordó la chipionera en una entrevista concedida en 1978 a la revista *Interviú*: «Concha la del Johnny, me presentó a Gitanillo de Triana y a Pastora Imperio, que me metieron en el grupo flamenco El Duende. Ganaba cien pesetas por actuación y salía tres veces al escenario» (Cantero 1990, 15). Con Pastora estableció una estrecha relación tanto personal como profesional que probablemente dejó su impronta en las distintas interpretaciones de *El amor brujo* que ofreció Rocío a lo largo de su carrera. Años después reconoció su predilección por la artista con estas palabras: «Pastora Imperio es una mujer legendaria, una reina de su época, una gitana de esas para escribirla. La admiraba profundamente» (Pineda 1990, 230). Además de lo anterior, y como tributo musical a la que fue su mentora, Rocío popularizó el pasodoble *Pastora Imperio*, una pieza que estrenó a finales de la década de los ochenta.

Paralelamente se vincula con Manolo Caracol –otra figura fundamental del cante flamenco, premiado en el Concurso de Cante Jondo organizado en 1922 por Manuel de Falla y Federico García Lorca– y su tablao Los Canasteros. En este último Rocío, según la prensa, tocaría las palmas y cantaría fandangos de Huelva. Sin duda su desempeño con el flamenco continuó perfeccionándose, y prueba de ello es que en 1966 ganó el I Concurso del Festival de Cante Jondo organizado por la recién creada cátedra del flamenco de Jerez.

La notoriedad de Rocío Jurado aumentó considerablemente, comenzando una actividad artística frenética que ya no abandonaría hasta el final de sus días. En 1962 publicó su primer disco de copla, *Rosa y aire*, con canciones de Rafael de León y Solano; a partir de 1964 llegaron sus primeros espectáculos teatrales: *Aquí estoy yo*, con el Príncipe Gitano, y *Pregón de amores*, junto a Manolo Escobar, además de sus colaboraciones con la vedette Celia Gámez. También de esos primeros años de la década de los sesenta datan sus primeras incursiones en la industria cinematográfica: *Los Guerrilleros* (1963) *En Andalucía nació el amor* (1966), junto a Manuel Benítez «El Cordobés», y *Proceso a una estrella*, (1966) con Giancarlo del Duca.

A finales de los años setenta su carrera como cantante dio un giro importante: de la copla a la balada romántica, coincidiendo con su cambio a la discográfica RCA y los trabajos que llevó a cabo en colaboración con el compositor Manuel Alejandro. A este último le debemos la creación de piezas tan icónicas como *Señora* (1980), *Como yo te amo* (1979), *Lo siento mi amor* o *Se nos rompió el amor* (ambas de 1986). Ya en la década de los noventa llegarían los álbumes *Luna Blanca* (1990), *Con mis cinco sentidos* (1998) y uno de sus últimos recopilatorios *La más grande* (2001). Junto a Manuel Alejandro, también Alberto Bourbon, Antonio Burgos, Pablo Herrero y José Luis Armenteros fueron responsables de algunas de las canciones de estos años; piezas que se convirtieron en éxitos de ventas y que contribuyeron a potenciar aún más su amplia tesitura, su intensidad y la potencia de su voz.

No obstante, Rocío nunca olvidó sus orígenes ligados al flamenco y a los tablaos. La perfección que llegó a alcanzar con este estilo quedó plasmada en numerosas canciones inspiradas en los distintos palos, como es el caso de *Oliva el pan, panadera*, rumba flamenca (Ochaíta, Solano); *Alegrías de la macarrona* (Quintero, León, Quiroga); *Moreno y bien parecido*, fandangos de Huelva (Quintero, León, Quiroga); *Tengo miedo*, zambra (Rafael de León, Solano); *¡Decir Sevilla!*, seguidillas sevillanas (Ochaíta, Solano); o *La rosa del viento*, canción por bulerías (Ochaíta, Solano).

En unas declaraciones a la revista *Contratiempo*, Rocío comentaba su facilidad para ejecutar múltiples estilos, cualidad que explotaría posteriormente en conciertos y espectáculos musicales que tenían como objetivo exhibir la variedad de su repertorio para un mayor lucimiento de la artista:

Hay días que me siento una gitana de la Alhambra. Otros días soy una enamoradiza y empiezo con los temas de mi último disco *Me lo ha robado la luna* y otros donde soy una española de peineta y empiezo con el repertorio de Miguel de Molina que lo aprendí en la voz de mi madre. O sea que todo depende de cómo me sienta ese día (Baliari 2000, 8).

## ROCÍO JURADO Y *EL AMOR BRUJO* DE CARLOS SAURA

La primera vez que Rocío Jurado abordó la interpretación de *El amor brujo* fue en la banda sonora de la película homónima que en 1986 dirigió Carlos Saura. Como vimos en el apartado anterior, en la década de los ochenta el estilo vocal de la cantante se movía más en torno a la balada romántica, por lo que su interpretación de la música para el film suponía una vuelta a sus orígenes como cantaora en aquel tablado regentado por Pastora Imperio. *El amor brujo*, protagonizada por Antonio Gades, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez y Laura del Sol dio cierre a la llamada trilogía flamenca de Saura –que contó con la producción de Emiliano Piedra– y que comenzó en 1981 con *Bodas de sangre*, continuando en 1983 con *Carmen*.

Esta versión cinematográfica de la obra está considerada, según Joaquín López González, como «la más coherente y, a la vez, la más libre de las interpretaciones que sobre este ballet se han realizado» (López González 2017, 476). En realidad, se trataba de una producción que se movía entre el documental y la ficción, explotando la sencillez y el costumbrismo, en una búsqueda de la esencia popular a través de la danza flamenca y la música. En el caso de esta última, la obra de Falla se escuchaba en calidad de música incidental (con lo que Jurado no aparecía en la escena), mientras que una serie de piezas flamencas funcionaban como música diegética, es decir, tenían el propósito de crear un decorado sonoro que caracterizara a los personajes y su entorno (fundamentalmente el ambiente gitano y la fiesta). A todo ello se unía uno de los elementos más innovadores de la película de Saura: una escenografía realista y minimalista que mostraba la cara más descarnada de un pobre poblado gitano en el que tenía lugar la historia de amor y muerte de Candelas y Carmelo (dúo Gades / Hoyos). Buena prueba de ello la encontramos en la primera escena de la película, en la que se muestra la panorámica de una fábrica abandonada donde la imagen se detiene, exponiendo con lujo de detalles una sórdida estancia con todo tipo de andamios, cables, focos, suciedad, etc.

La música de Falla fue interpretada por la Orquesta Nacional de España, dirigida por Jesús López Cobos. Además de Jurado, el resto de las canciones corrieron a cargo de Gómez de Jerez y Manolo Sevilla. A ello se unió la introducción de un tema del dúo Azúcar Moreno, y también la inclusión de números de flamenco tradicional, completamente ajenos al ballet original. En la banda sonora de esta película, Rocío Jurado interpretaba la *Canción del fuego fatuo* y la *Canción del amor dolido*. Sus intervenciones tenían lugar la primera en el minuto sesenta de la película, mientras que la segunda ocurría prácticamente al final, cuando Candelas enloquece al descubrir el engaño de su esposo muerto, José («El Aparecido») con Lucía.

El objetivo de la producción era difundir una imagen estereotipada del flamenco como reclamo publicitario de España en el extranjero, especialmente en países como Estados Unidos o Japón. En ese sentido debemos recordar que, en la década de los ochenta, y a raíz de la globalización e integración de nuestro país en la comunidad europea, se trató de reforzar y potenciar aquellos símbolos culturales que operaban como elementos propios de una tradición cultural española; unos símbolos que el franquismo con anterioridad había tratado de exaltar, solo que ahora aparecían bajo otro prisma ideológico. La participación de Rocío Jurado como gran figura de la copla y representante, por tanto, de ese concepto de «lo español», sin duda formaba parte de la estrategia. Así se percibe en algunas de las críticas de prensa de la época que hemos podido consultar en el Fondo Antonio Gades depositado en el Instituto Nacional de las Artes Escénicas. Por ejemplo, Juan Zapater comentaba para el diario *Navarra Hoy* en abril de 1986 que «*El amor brujo*, no es ningún secreto, es un filme que lleva implícito su deseo de ser exportado, su público no es tanto el espectador cinéfilo español», y continuaba, «se trata por encima de todo de un gran espectáculo acometido con lujo y con gran cuidado por el envoltorio» (Zapater 1986, 8), en referencia a la puesta en escena y a la calidad de sus intérpretes.

Sobre la banda sonora afirmaba: «(...) incluso la voz de Rocío Jurado, más aflamencada de lo que en ella es habitual lo que no deja de ser sino una sorprendente novedad» (Zapater 1986, 8); unas palabras que dejan entrever que quizás el estilo vocal de Rocío podía parecer algo exagerado para cumplir precisamente con ese canon «español» asociado a lo andaluz y al flamenco que se pretendía con el filme. No en vano, en otras referencias localizadas se hacía constar el «cante desgarrado de Rocío», y también «sus resonancias doloridas, que ambientan idóneamente esa tragedia que se va a desarrollar» (Aiznarna 1986, 6). Sin duda, la destreza de la chipionera con el flamenco y su habilidad vocal para realizar una versión más apegada a la tradición y, por lo tanto, más rica en inflexiones, melismas y quiebros propios del cante resultaron clave para un producto final que mantuviese el elemento jondo y misterioso presente en la obra de Falla.

Rocío Jurado no fue la primera opción que se barajó para interpretar la banda sonora. En 1986, Carlos Saura comentaba lo siguiente:

A mí me gustaba la versión de Nati Mistral, porque su voz me parecía más fresca, más popular que las voces más cultas de otras mezzosopranos.

Aquí hay que decir que fue extraordinariamente fácil ponerse de acuerdo con Jesús López Cobos, el director de la Orquesta Nacional, que estuvo de acuerdo desde el principio en intentar una versión que expresara lo que de po-

pular había en la partitura de Falla. Emiliano Piedra, nuestro productor aceptó el desafío a pesar de que él se inclinaba más por una versión tradicional, es decir cantada por una profesional del cante clásico. Sugerí entonces a Rocío Jurado, a la que admiraba como tonadillera. Su voz parecía perfecta, siempre que Jesús López Cobos considerara que su registro era suficiente. No solo Jurado se adaptó a las estrictas normas que López Cobos le indicó, sino que –en mi opinión– su versión de *El amor brujo* pasará a la antología de la música clásica española (Saura 1986, 218).

Como se puede observar el director mostraba su preferencia, en un principio, por la voz de Nati Mistral (1928-2017) –célebre intérprete de copla durante las primeras décadas del régimen franquista– que había grabado la obra de Falla a finales de los años sesenta bajo el sello DECCA y con la Orquesta Philharmonia. Si bien es cierto que Mistral musicalmente podía adecuarse al propósito de esta versión de *El amor brujo*, su figura hubiese resultado anticuada para un filme que pretendía exportar la modernidad y autenticidad del arte realizado en la España democrática. En ese sentido, Rocío constituía toda una novedad, conjugaba el estilo popular con el academicismo de la técnica flamenca, y su reputación en el mundo de la canción había traspasado fronteras.

### **EL AMOR BRUJO EN EL REPERTORIO DE ROCÍO JURADO: DOS ESCENAS, DOS CONTEXTOS**

A partir de esta colaboración cinematográfica, *El amor brujo* se mantuvo presente en el repertorio de Rocío Jurado. Esto es fácilmente demostrable a través de las noticias aparecidas en prensa sobre la actividad musical de la artista en los años inmediatamente posteriores al estreno de la película. Realizando un vaciado de las fuentes hemerográficas correspondientes a las fechas comprendidas entre 1987 y 1999, hemos contabilizado hasta veintiuna interpretaciones tanto de la obra completa como de fragmentos vocales, especialmente la *Canción del fuego fatuo* y la *Canción del amor dolido*. Las mismas van en dos direcciones: interpretaciones ligadas al mundo académico, esto es, versiones de concierto en las que Rocío cantaba acompañada por algunas de las orquestas sinfónicas españolas y europeas más destacadas, y espectáculos de masas en los que se alternaba la obra de Falla con el resto de piezas de su repertorio.

A continuación, exponemos en la Tabla 1 una muestra de los datos obtenidos en prensa de los conciertos sinfónicos que realizó Rocío Jurado entre los años 1987-1999:

Tabla 1: Rocío Jurado interpreta *El amor brujo*. Conciertos sinfónicos. Datos obtenidos a partir de la hemeroteca digital hispánica de la Biblioteca Nacional de España (BNE)

<b>Intérpretes</b>	<b>Lugar</b>	<b>Fecha</b>	<b>Obras</b>
Rocío Jurado Orquesta Filarmónica de Bucarest	Plaza de toros La Maestranza (Sevilla)	1991	<i>El amor brujo</i>
Rocío Jurado Orquesta Sinfónica de Valencia	Palau de la Música de Valencia	1997	<i>El amor brujo</i>
Rocío Jurado	Auditorio Nacional (Madrid)	1998	<i>El amor brujo</i>
Rocío Jurado Orquesta Sinfónica de Murcia	Teatro Real (Madrid)	1998	<i>El amor brujo</i> <i>Danzas fantásticas de Turina, Las canciones lorquianas, Las siete canciones populares españolas</i>
Rocío Jurado Orquesta Sinfónica de Cádiz	Gran Teatro Falla (Cádiz)	1999	<i>El amor brujo</i>

Como se puede apreciar, con posterioridad a 1986, Rocío continuó colaborando con distintas agrupaciones sinfónicas por toda la geografía española. Se trataba de versiones de concierto de la obra, sin representación, pero a las que la cantante gaditana imprimía un sello propio dentro del contexto académico en el que se llevaron a cabo.

Entre los auditorios y las salas de concierto aparecen espacios representativos de la vida cultural de nuestro país, es el caso del Teatro Real, La Maestranza o el Palau de la Música de Valencia. El repertorio incluía, además, otras obras importantes de la música española, como las *Danzas fantásticas* de Turina, *Las canciones lorquianas* o *Las siete canciones populares* de Falla. En dichas interpretaciones de la obra, la crítica señaló la perfecta conjunción de Jurado con la orquesta, y el lirismo de su voz.

La otra presencia de *El amor brujo* en la trayectoria de Jurado la encontramos dentro de los espectáculos que llevó a cabo, especialmente durante la década de los noventa, en los que explotaba la combinación de distintas piezas de copla, balada y flamenco y que fueron conocidos como el Show de la chipionera. Nos referimos a eventos tan divulgados en la prensa, sobre todo vinculada con el mundo

del corazón, como *Historia de una Estrella*, producido por José Luis Moreno y que se estrenó en abril de 1995 en el Teatro Calderón de Madrid. Esta gala lírica la componían *El amor brujo*, al que se le unían las piezas de Turina, junto con los temas compuestos por Manuel Alejandro, José Luis Perales y Paco Cepero, en un espectáculo que integraba la totalidad de estilos que componían su amplio repertorio, y en el que se acentuaba –aparte del protagonismo de su voz– su gestualidad y feminidad a través de la elección de un vestuario sugerente. *Historia de una estrella* se difundió en la televisión pública española –con un índice de audiencia notable– durante los meses estivales de 1995. En ese denominado «verano folclórico», Rocío compartió parrilla con Manolo Escobar o Conchita Piquer.

Esos años coincidieron, además, con su segunda boda con el torero José Ortega Cano, cuestión tratada por la prensa del momento: así se pueden encontrar artículos en los que se hablaba de Rocío como la señora de Ortega Cano o referencias al mundo del toro con títulos como «La Jurado asalta los ruedos con su espectáculo *Historia de una Estrella*» (Cantalapiedra 1995, 26). En este nuevo contexto personal, las interpretaciones de *El amor brujo* por parte de Rocío explotaron su imagen folclórica de mujer andaluza apegada a las tradiciones culturales españolas (incluso era habitual que utilizara un velo de viuda en el momento de interpretar la *Canción del fuego fatuo*). En ese sentido la estética del espectáculo conjugaba todos los estereotipos de la cultura española que siempre encarnó la obra de Falla.

## CONCLUSIONES

A la luz de todo lo anterior, la mimetización de la Jurado con el compositor gaditano ya es más que evidente. Sin embargo, fue ella misma la que, en una entrevista concedida a la revista *Tiempo*, reconoció que su vinculación venía de lejos:

Lo del embrujo me viene desde que trabajé en México. Falla es gaditano, *El amor brujo* es Cádiz, y la *Atlántida* es Cádiz. Falla era Cádiz hecha música. Tú pones *El amor brujo* cierras los ojos y ves las salinas gaditanas, el mar, la sierra, los pueblos más bonitos de Andalucía, que son los de Cádiz (Jurado 1982, 3).

Pero el origen común de ambos artistas no fue lo que propició que Rocío abordara con solvencia las distintas interpretaciones de la obra de Falla que llevó a cabo a lo largo de su carrera musical. Como hemos tenido ocasión de comprobar en este trabajo, la cercanía de la chipionera al mundo del flamenco y su dominio del cante hicieron posible que terminase integrando *El amor brujo* en su

entorno vital y profesional. En 1986, y por medio de la banda sonora de la película de Carlos Saura, Rocío tuvo su primer contacto con la gitanería –posteriormente reconvertida en ballet– acompañada por la Orquesta Sinfónica de Madrid; una intervención que ubicamos dentro del contexto musical, popular y político de esos años de apertura democrática, modernidad y proyección internacional de la identidad española a través del cine.

El estudio, de acuerdo con las fuentes hemerográficas localizadas, de las versiones de esta obra que ofreció Jurado en las décadas de los ochenta y los noventa confirma dos tipos de espacios, completamente dispares, en los que Rocío reinterpretó la obra: conciertos en los que se acompañaba de orquestas sinfónicas y directores de renombre que le reportaron prestigio y autoridad en la alta cultura; y espectáculos para consumo de masas donde la cantante representaba personajes o estados de ánimo que parecían evocar aspectos de su vida personal, en un uso de la obra más cercano a la performance.

Si algo caracterizó a *El amor brujo* fue su capacidad de ofrecer múltiples significados, adaptándose así a distintos escenarios a lo largo del siglo xx. En ese sentido la música de Falla y Rocío confluyeron en una cuestión fundamental: su facilidad y versatilidad a la hora de transitar la línea, en ocasiones insalvable, que separaba la música académica de la popular.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aiznarza, S. (1986). «Estrenos. Trueba: *El amor brujo*». *El diario vasco*, 3 de abril de 1986: Centro de documentación de Música y Danza-INAEM.
- Alonso, C. (2010): «Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española en los años sesenta». En C. Alonso et alii, *Creación musical, cultura popular y creación nacional en la España contemporánea* (pp. 205-231). Madrid: ICCMU.
- Baeza, A. (1992). *Rocío Jurado, emperatriz de Chipiona: su lucha por el triunfo*. Madrid: Hyma.
- Baliari, J. A. (2000). «El estilo de Rocío Jurado». *Contratiempo. 1º Magazine del Flamenco y Danza Española*. Año 3, nº 35.
- Blas, Vega, J. (1996). *La canción española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*. Madrid: Taller El Búcaro.
- Burgos, A. (2007). *Rocío, ay, mi Rocío: una historia sentimental*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Cantalapiedra, R. (1995). «Rocío Jurado vuelve a los escenarios con Historia de una estrella», *El País*, 13 de abril de 1995: Archivo Manuel de Falla.
- Cantero, L. (1978). «El matrimonio Carrasco, una pareja demasiado formal», *Interviú*, 30 de marzo de 1978. Obtenido de: <http://www.rociojuradofanclub.com/biblioteca/articulo/37/rocio-jurado-no-quiero-abrirme-de-piernas> [Consulta: 20 de noviembre, 2020]

- Gómez González, Á. C. (2002). *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura: un análisis de la presencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas*. Sevilla: Consejería de relaciones institucionales.
- Jurado, R. (1982). «Rocío Jurado, la folclórica más internacional». *Tiempo Madrid*: Biblioteca Nacional de España (BNE).
- López González, J. (2017). «Traslaciones de *El amor brujo* al cine». En E. Torres Clemente et alii (coords.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX* (pp. 455-482). Madrid: Centro de documentación de Música y Danza-INAEM, Archivo Manuel de Falla.
- Pineda Novo, D. (1990). *Las Folklóricas*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo.
- Retana, Á. (1967). *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro.
- Saura, C. (1986). *El amor brujo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Soto Viñolo, J. (2006). *Rocío Jurado: una biografía íntima* (1º ed.). Madrid: La Esfera de los Libros.
- Viñuela, E. (2010): «Los videoclips españoles y la redefinición de los mitos nacionales en los años ochenta». En C. Alonso et alii, *Creación musical, cultura popular y creación nacional en la España contemporánea* (pp. 283-300). Madrid: ICCMU.
- Zapater, J. (1986). «*El amor brujo*, de Carlos Saura. Final sin novedades de la trilogía Saura-Gades», *Navarra hoy*, 3 de abril de 1986: Centro de documentación de Música y Danza-INAEM.
- (1991). *El País*, 28 de abril de 1991: Biblioteca Nacional de España.
- (1997). *Tiempo*, 19 de mayo de 1997: Biblioteca Nacional de España.
- (1998). *El correo español* (Bilbao), 31 de marzo de 1998: Biblioteca Nacional de España.
- (1998). *Diario 16*, 31 de marzo de 1998: Biblioteca Nacional de España.
- (1999). *El norte de Castilla*, 29 de abril de 1999: Biblioteca Nacional de España.